

A terra nos trabalhos artísticos latino-americanos e ibéricos da década de 1970.

The earth in Latin American and Iberian artistic works of the 1970s.

Isabelle Catucci da Silva

Resumo: Este artigo objetiva percorrer noções de significação para a palavra terra, a partir da leitura de trabalhos artísticos latino-americanos e ibéricos, realizados na década de 1970. A delimitação espacial e temporal, possibilita mapear questões sociais, políticas e de discussão do campo da arte, pertinentes em exposições representativas e seus contextos. O questionamento da arte objetual é apresentado a partir da noção de arte conceitual, com termos correlatos associados à dimensões de vivência, ambientação e experimentação, relacionados em trabalhos que evocam a palavra-conceito terra.

Palavras-chave: terra, arte conceitual, arte latino-americana e ibérica

Abstract: This article aims to investigate notions of meaning for the word earth, from the study of Latin American and Iberian artistic works, carried out in the 1970s. The spatial and temporal delimitation, enable to map social, political and discussion issues of the field of art, relevant in representative exhibitions and their contexts. The questioning of object art is presented based on the notion of conceptual art, with correlated terms associated with the dimensions of living, ambiance and experimentation, related in works that evoke the word-concept earth.

Keyword: land, conceptual art, Latin American and Iberian art

Introdução

A presença da palavra **terra** em trabalhos artísticos, movimentos e exposições remete-nos para uma série de associações possíveis. Tradicionalmente nas artes, mais especificamente na escultura, a terra está ligada à modelagem da argila, ou ainda como recurso para construções com terra crua. Em meados dos anos 1960, os trabalhos com materiais naturais e intervenções em larga escala na paisagem, reposicionaram o termo, a partir da *Land art* e *Earth art*. No entanto, a terra, enquanto componente integrante das poéticas artísticas, foi apresentada também em outras vertentes, com interesses e questionamentos diversos. Este artigo propõe um sobrevoo por estas possibilidades, especialmente no período em que muitos artistas questionaram a noção de arte objetual, em um diálogo crítico com os problemas sociais vigentes.

A reflexão tem como ponto de partida a exposição «Do Corpo à Terra», com a curadoria de Frederico Morais no Brasil em 1970, em seguida, o estudo dos trabalhos de Cildo Meireles, «Caixas de Brasília/ Clareira» (1969) e Hélio

Oiticica, Contra-bólide «Devolver a Terra à Terra» (1979). Na Argentina, o grupo CAYC participa de um panorama internacional de discussões, organizado por Jorge Glusberg, em especial na exposição Arte de Sistemas (1971), com a participação de Carlos Ginzburg com a obra «Tierra» (1971). Em Portugal, a exposição «Alternativa Zero: Tendências polêmicas da Arte Portuguesa Contemporânea» (1977), comissariada por Ernesto de Souza, apresentou ao público o trabalho de Clara Menéres, «Mulher-Terra-Viva» (1977) e de Alberto Carneiro «Uma floresta para os teus sonhos» (1970); por fim, na Espanha, a exposição «Naturaleses Naturals» da artista catalã Fina Miralles em 1973.

Cabe ressaltar que, ao pontuar a presença do conceito **terra**, objetiva-se perceber os deslocamentos e flutuações da palavra no contexto em que é apresentada, sem o interesse de sintetizar ou demonstrar um conceito geral ou universal, mas com a preocupação de localizar os cruzamentos, intersecções, conflitos e diálogos promovidos a partir da palavra. A presença da palavra e do conceito terra é estudada como um modo de produção e fruição,

que permeia os processos de significação correntes para os locais em que foram apresentados, em um diálogo ampliado. Com isso, não se pretende afirmar *a posteriori*, um movimento ou corrente de artes da terra latino-americano e ibérico, em uma perspectiva de revisão da história da arte. Ressalta-se ainda que, a produção dos artistas aconteceu em um campo de diálogo com a produção internacional, devido à comunicação entre artistas, curadores e críticos de arte dos países considerados periféricos com os hegemônicos, seja em viagem para estudos, exposições ou mesmo na condição de exilados.

No entanto, quando nos referimos à produção artística com terra nos anos 1970, a partir da perspectiva do contexto de apresentação e atuação, a leitura mais recorrente é derivada do minimalismo norte-americano, com dissidências e influências que pontuam a produção considerada hegemônica. Por outro lado, este artigo, tem como objetivo central, iniciar uma cartografia do pensamento e produção artística sobre a terra, pautada por artistas e curadores em países cuja semântica da palavra coincide, no português terra e no espanhol *tierra*, e cujo ponto de inflexão na arte contemporânea, a partir dos anos 1970, propõe a problematização da noção de arte objetual. Este período é coincidente com os períodos de repressão e pouco investimento cultural, por parte dos governos ditatoriais nos países latino-americanos e ibéricos. Com isto, procura-se articular uma leitura sobre a produção de artistas denominados no espectro da arte conceitual ou do conceitualismo, que ressaltaram em seus trabalhos a questão contextual e semântica da terra.

Desenvolvimento

No Brasil, a mostra «Do Corpo à Terra» (1970), apresentou trabalhos em linguagens multidisciplinares, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Ao mesmo tempo, ocorria na capital mineira, a exposição «Objeto e Participação», no Palácio das Artes, com trabalhos que questionavam a relação do objeto de arte, em um panorama da produção artística dos anos 1950-1960, com trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. As duas mostras, organizadas por Frederico Morais[1], foram propostas como exposições complementares e deram visibilidade ao embate entre o objeto, a experimentação, a participação do público e a consciência da presença do corpo na arte. Deste modo, segundo Morais, a noção ampla de objeto apresentada

nestas exposições acompanha a definição do artista Hélio Oiticica, de museu como mundo, criação, vida, em que um som pode ser considerado um objeto.

A mostra «Do Corpo à Terra», realizada como um evento de três dias, ocorreu no espaço externo, nas áreas circundantes do Palácio das Artes, com várias intervenções no Parque Municipal e em pontos dispersos na cidade. A proposta reforçou a questão político-social, uma vez que a ditadura militar assente desde 1964, havia intensificado a perseguição política e a censura recentemente[2]. A mostra ocupou o espaço urbano, apreendido como um local de fruição e participação, os trabalhos foram mediados e comunicados por artigos no jornal da cidade e em panfletos distribuídos nas ruas. Alguns trabalhos, como «Situação TE/T», do luso-brasileiro Artur Barrio[3] e o «Tiradentes-Totem Monumento ao preso político», de Cildo Meireles, foram considerados polêmicos e causaram repercussão nacional, pelo impacto com que foram apresentados e pelo caráter contestatório, marcando época no país. Por outro lado, as propostas do evento aproximaram as ações artísticas do espaço público e das questões sociais na cidade.

No texto de apresentação de Frederico Morais, publicado no jornal Estado de Minas, a noção de responsabilidade do estado em garantir a arte como “necessidade social” é convocada. Nega-se a ideia de metáfora para a produção artística, pois Morais considera que a arte e a vida confundem-se, no “desejo estético do corpo social”. Deste modo, o objeto na arte é entendido como uma linguagem objetiva, uma “nova situação existencial do homem”, uma categoria que impede a rotulação clássica de arte entre escultura ou pintura, apresentado em um espaço compartilhado com o espectador, no corpo que participa e respira, envolvido pelos elementos naturais, em um diálogo com o corpo e a terra, segundo o artista e curador: “É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos vive o objeto.” (Morais, 1970)

A palavra terra é empregada no sentido de apreensão espacial, urbana, de vivência, onde o corpo está inscrito, a partir de onde os trabalhos inscrevem-se. A palavra terra apresenta ideia de uma nova geografia, de uma estrutura básica da vida. Embora a dimensão material da terra estivesse presente em alguns trabalhos apresentados na

mostra, como veremos a seguir, no texto de Morais, a terra foi compreendida como um conceito geral, abrangente.

O trabalho de Hélio Oiticica, realizado com a colaboração de Lee Jaffe «Intervenção na Serra do Curral» (1970), consistiu em formar uma carreira de açúcar branco em uma trilha de terra, numa área da zona rural de Belo Horizonte. A intervenção com o açúcar, que seria documentada por sua relação com o ambiente, por formigas ou pela chuva, foi antes, desmanchada por um trator de uma empresa mineradora da região. Esta intervenção traz referências tanto da percepção da cor branca em contraste com a terra, uma “carreira”, com o uso de palavras associadas à droga, quanto à história latifundiária colonial do Brasil, relacionada com a produção de cana de açúcar. O trabalho caracterizou-se pelo aspecto da efemeridade, com registros fotográficos da intervenção inicial.

Outros trabalhos apresentados na mostra «Do Corpo à Terra», utilizaram a terra como elemento, como a proposta de plantar sementes de milho, na área de jardim do Parque Municipal, realizada por Lotus Lobo[4], ou, acompanhar a respiração da terra com um plástico estendido na relva, e ainda, as refrações da paisagem e do movimento com espelhos no jardim, por Luciano Gusmão[5]. As questões de circulação no espaço público, foram ressaltadas pela ação de mapear e delimitar com cordas as áreas restritas e de livre acesso do Parque Municipal, também por Luciano Gusmão em parceria com Dilton Araújo. Para além da dimensão natural do parque, alguns trabalhos convocaram a atenção dos transeuntes para uma leitura diferenciada da cidade, com intervenções de palavras pintadas no chão ou na fachada de prédios, como no caso do trabalho de Thereza Simões, José Ronaldo Lima e Dileny Campos. O trabalho «Quinze Lições sobre Arte e História da Arte - Homenagens e Equações» de Frederico Morais, retomou aspectos da história da arte, em fotografias impressas e palavras, fixadas em placas dispostas nas calçadas, com imagens que remetiam à paisagem urbana circundante.

A mostra «Do Corpo à Terra» apresentou possibilidades de intervenção no espaço público sem a necessidade de confecção prévia da obra. Alguns dos artistas convidados por Morais participaram de exposições no ano anterior, como no caso do I Salão da Bússola, em que Frederico Morais foi membro do júri. No Salão, Cildo Meireles expôs,

dentre outros, o trabalho «Arte física. Caixas de Brasília/Clareira», 1969 [6]. Este trabalho aborda questões sobre a terra, cuja dimensão de ocupação remete à noção de território, de domínio e de regulamentação, implicadas em ações, tais como: demarcar uma área com um cordão e estacas de madeira, incinerar o terreno delimitado, guardar as provas factuais, registrar a ação em um mapa, fotografar o processo, colocar os indícios da ação em caixas lacradas e enterrar uma das caixas no local. A terra nesta dimensão não é apresentada como um material em estado bruto, mas como um elemento, cuja relevância extravasava as condições de vida e permanência, burocraticamente enunciadas em ações e relatos.

Em outra perspectiva da noção de terra e vivência, o contra-bólido [7] «Devolver a Terra à Terra» (1979-80) de Hélio Oiticica, produzido no aterro do Caju, Rio de Janeiro, foi concebido como um “*programa obra in-progress*” do «Projeto Kleemania» que poderia ser realizado repetidamente, posteriormente, sem contudo, perder o sentido. O trabalho consiste no ato de transportar a terra de um local para o outro, tendo como referência uma moldura de madeira. A proposta procurava mobilizar as pessoas para que percebessem a presença da terra, para além da dimensão material, na vivência, movimentos, cores e composições implicadas naquela ação, do aspecto cósmico de continuidade do corpo e da terra. O espaço escolhido, caracterizava-se por apresentar condições contrastantes, entre uma região portuária, de aterro de lixo, fábrica abandonada e antiga residência da época imperial. A localização deste solo, que poderia ser considerada como área imprópria, devido aos diversos rejeitos, é sobreposta por um solo retirado de uma área de jardim do Rio de Janeiro. Na terra, mesmo no aterro, as diferenças se misturam. Neste que é um dos últimos trabalhos de Oiticica, o registo da ação, apresenta-se como um elemento que pontua a transposição e a vivência destes locais.

Essas noções de terra escapam à ordem do material (do aspecto físico, natural) ou da metáfora (simbólicos e identitários), pois ativam processos de significação entrelaçados à trajetória de pesquisa dos artistas que promovem, cada um à sua maneira, discussões sobre o contexto e vivências.

Nestes trabalhos, a relação objetual da arte é manobrada para desdobramentos semânticos e experienciais, mais próximos da obra enquanto processo, o que implica considerar a duração e as circunstâncias de realização, a participação e ativação do público, as características dos locais onde o trabalho é apresentado. Por isso, a leitura desses trabalhos, quando realizada a partir dos registros visuais e escritos, leva-nos muitas vezes a um diálogo com os problemas apontados pela arte conceitual no mesmo período. A pesquisadora Cristina Freire (2009), ao retomar a noção de arte conceitual na América Latina, afirma que é possível falar em um “conceitualismo” corrente em linguagens que se contrapõem à dimensão objetual da arte[8], de modo multidisciplinar, crítico e efêmero, em performances, arte postal, instalação, intervenção em espaços urbanos, livro de artista, entre outras.

O “conceitualismo do sul”, segundo Freire, pode ser entendido como um *modus operandi* latino-americano mais atrelado à crítica social e política, em divergência com a noção de arte conceitual norte-americana e europeia. Freire ressalta ainda, a discussão promovida pelo historiador da arte e crítico Walter Zanini, em 1972, a partir do termo “arte conceitual vivencial”, que enfatiza as relações com a vida, o corpo, a imersão do artista e espectador, a partir da leitura dos trabalhos de artistas brasileiros. Assim, são evidenciadas diferenças da aceção empregada pela crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, sobre a «Desmaterialização da obra arte» de 1973[9], escrito em que são apresentadas implicações da arte conceitual em trabalhos elencados como *Land art* e *Earth art* dentre outros, correlacionados com à noção de informação.

Na década de 1970, os problemas sociais na América Latina e na Península Ibérica eram semelhantes, devido aos governos ditatoriais repressores, com lutas constantes travadas por artistas e profissionais do campo da cultura para produção e circulação de arte. As ações e propostas de arte eram custeadas muitas vezes pelos próprios artistas e sem um mercado de arte relevante, ganharam visibilidade a partir de exposições, eventos e movimentos agregadores. O trânsito entre os trabalhos de artistas brasileiros e latino-americanos foi intensificado com a figura do curador e artista Jorge Glusberg [10], fundador do CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Glusberg organizou exposições e reuniu artistas e trabalhos a partir da noção de “arte de

sistemas” com ênfase na arte conceitual, experimental, social e política. A exposição, também intitulada «Arte de Sistemas», realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em 1971, promovida pelo CAYC, procurou incluir a produção regional e dialogar com as vanguardas europeias e norte-americanas, com a participação de nomes representativos de artistas deste período, como Joseph Kosuth e Dennis Oppenheim. No entanto, o crítico e artista Glusberg compreende que o caráter contestatório das obras de artistas latino-americanos, que por vezes foram impedidas de serem realizadas no espaço público ou do museu [11], são identificadas por uma questão contextual, segundo Glusberg: “*No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria*” (Glusberg *apud* Herrera, 2013, p.32).

Dentre os artistas locais participantes da exposição, ressaltamos Carlos Ginzburg com a obra «*Tierra*». Nas fotografias documentais deste trabalho, podemos acompanhar as três instâncias de sua realização, em campos semânticos cruzados entre o espaço da cidade e da instituição (museu). A proposta de Ginzburg consistiu em ocupar um terreno vazio, ao lado do museu onde ocorria a exposição. O terreno era ocultado com tapumes, e na frente dos tapumes, dois grandes painéis publicitários apresentavam frases contestadoras e instigantes, tais como: “¿*Que hay dentro de este terreno?*”, ou :

“*Aquí dentro se está desarrollando una inesperada experiencia estética. Pero... ¿en qué consiste? Para conocer el trabajo escondido, Ud. está invitado a subir al 9º piso del Museo de Arte Moderno. Corrientes 1530 (aquí enfrente) y descubrir, mirando por la ventana desde arriba, lo que hay efectivamente dentro del terreno. Idea de Carlos Ginzburg, incluida en la Muestra Arte de Sistemas, organizada por el Centro de Arte y Comunicación desde el 19 de Julio de 1971.*” (Transcrição do texto de um dos painéis do trabalho *Tierra* de Carlos Ginzburg, 1971)

O trabalho participou da linguagem visual da cidade, ao interpelar o leitor para a possibilidade de descoberta e convidá-lo para a exposição. Quando alcançado o nono andar, era possível avistar da janela do museu o terreno vizinho, onde lia-se a palavra *tierra* escrita com cal em letras gigantes no chão. Segundo Canclini (1973), os modelos de arte de vanguarda deste período foram relevantes pois

promoveram diálogos entre a classe popular os artistas e as instituições no espaço urbano. No trabalho de Ginzburg, o terreno baldio cercado e o cartaz de propaganda, despertam uma reflexão cíclica sobre o acesso aos espaços, sobre a invisibilidade da terra e a dificuldade de visualização do museu como um espaço de acesso público. A preocupação de guiar o visitante em um trajeto de descobertas, de incentivar o trânsito entre os espaços, fez com que o artista fixasse placas informativas entre a rua e o nono andar. Do alto, a visibilidade promovida pela palavra *tierra* permite o reconhecimento, a reflexão sobre os espaços de enunciação e de trânsito, com seus impedimentos, acessos e ocupações. Em Portugal, a questão da arte objetual é discutida a partir de uma dimensão propositiva e multidisciplinar, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, intitulada «Alternativa Zero: Tendências Polémicas para a Arte Portuguesa», organizada por Ernesto de Souza, em 1977. O programa reuniu outras exposições [12], com poéticas plurais, apresentações no espaço público e eventos, reunindo trabalhos desenvolvidos durante a década de 1970. Segundo o curador e artista: “o que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela atividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO” (Ernesto de Souza, 1977). Com um catálogo composto por textos e imagens impressos em folhas soltas, que poderia ser reorganizado pelo leitor, a exposição contou com trabalhos representativos na arte de vanguarda portuguesa, pois com o período de repressão ditatorial, grande parte dos intelectuais e artistas que saíram do país retornaram depois da Revolução de Abril de 1974, ou os que ficaram, encontravam poucas oportunidades de repercussão de seus trabalhos no meio artístico da época, sendo esta uma exposição que procurou tornar acessível ao grande público, a multiplicidade da produção artística portuguesa, e contou com um grande número de visitantes durante sua realização. Na exposição «Alternativa Zero», a artista Clara Menéres participou com o trabalho «Mulher-Terra-Viva», refeito depois, no mesmo ano, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, em dimensões maiores [13].

A obra provocou comentários em jornal e perturbações, como apontou Piteira (2018, p.35), pois o caráter ambíguo entre “corpo ou objeto, arte ou material” com a presença da terra, enquanto elemento vivo, combinada com a forma de um corpo feminino, coberto de relva, implicava a presença do corpo da mulher em um espaço de discussão pública.

O torso, que conotava um relevo, uma topografia, expôs também, a noção de aceitação de cultivo daquele corpo de terra, com a necessidade, relatada em jornal da época [14], de aparar a região pública da relva e de regar a peça. Em entrevista, Menéres relatou que a peça foi vandalizada durante a noite, com um bastão (Piteira, 2018, 35). Os comentários e intervenções estavam associados à presença de um corpo feminino, que até então, era sistematicamente ocultado e negado no espaço de discussão pública. Embora os trabalhos de Menéres, de anos anteriores, já trouxessem uma reflexão crítica sobre o corpo humano, com questões do cotidiano das mulheres, como no trabalho «Relicário» (1969-70), que ironicamente critica o sistema patriarcal com um falo em resina transparente, ou nas peles-pergamino de um corpo feminino estendido da obra «D(eu)s» de 1975, o trabalho com terra de 1977, em grandes dimensões disposto em uma exposição de grande visitação, reforçou o debate sobre as representações e presenças no campo artístico.

A associação do feminino com a terra de «Mulher-Terra-Viva» remete à noção de natureza e ao ciclo, na poética de Menéres. A força do corpo como paisagem recoloca o espaço de visualização da mulher, em uma discussão sobre o espaço do feminino, acionada pelo elemento terra. A poética do trabalho de Menéres encontra consonância com os trabalhos de Ana Mendieta, artista cubana exilada nos Estados Unidos, que resgatou os rituais dos povos pré-colombianos extintos e buscou nas inscrições da paisagem e nos rituais a relação com a Mãe-Terra, como por exemplo na Série «Siluetas» (1973-85). Na mesma perspectiva, a artista brasileira Celeida Tostes, recuperou as figuras de Vênus, úteros, ovos e ninhos, a partir da terra e do corpo, em busca de uma vinculação da presença feminina e da natureza (anos 80 e 90). O trabalho de Menéres é emblemático, pela polêmica que suscitou em sua época, ao revelar a perspectiva do corpo feminino em debate, fora do âmbito de discussão interno da casa, como comenta Oliveira (2014), o trabalho de Menéres apresentou uma “inscrição” dos corpos e discursos femininos no espaço público.

Na exposição «Alternativa Zero» outra percepção sobre arte e natureza é apresentada na proposta de Alberto Carneiro «Uma floresta para os teus sonhos». Assim como Menéres, Carneiro também participou, no mesmo ano, 1977, da 14ª Bienal Internacional de São Paulo. No entanto,

o processo criativo de Carneiro remete às memórias e vivências de sua infância no meio rural, ao trabalho com a madeira, com elementos naturais como troncos de árvores, canas e fenos, com os quais compôs espaços imersivos, realizados no ambiente da galeria, e ainda no espaço público [15]. Nos trabalhos de Carneiro, os fazeres da terra e as coisas da terra são ambientados em uma dimensão holística, influenciada por filosofias orientais e pela noção de ecologia. Para Carneiro, a terra é subentendida como um dos elementos conectados à noção geral de natureza, segundo ele, o tronco com o qual trabalha, faz parte da constituição do seu próprio ser, existencial, material e mental. Os troncos apresentados na exposição são dispostos com o objetivo de envolver o espectador, não são esculpidos, são colocados de modo irregular no espaço da galeria, em vários tamanhos, podem ser manipulados pelos visitantes e refutam a ideia de metáfora; com eles, o artista procura convidar o participante para sentir, em um aspecto lúdico, a relação de pertencimento e de continuidade da natureza e da terra [16].

Por fim, em outra perspectiva sobre a dimensão natural da terra, a artista catalã Fina Miralles, realizou em 1973, a exposição «*Naturaleses e naturals*» na Sala Vinçon em Barcelona. Dedicada ao estudo sobre a natureza em confronto com a noção de natureza-morta, na exposição concebida como obra, a artista dialoga com a noção de arte e vida, convoca questões do meio rural no ambiente urbano e da arte processual. Neste sentido, mais do que apropriar ou recolocar os materiais naturais em um ambiente expositivo, Miralles reforça a dialética entre o que é considerado natural e artificial. Na exposição, são apresentados elementos naturais “desnaturalizados”, ou seja, pela transposição da terra, plantas, animais e culturas em áreas delimitadas, a noção de natureza é retomada pelo viés crítico.

As ações e trabalhos propostos são articulados na exposição de maneira conjunta, Miralles apresenta imagens fotográficas de vários estados da terra (terra vazia, trabalhada, cultivada, com animais, entre outras) e propõe leituras sobre a ação humana. No espaço da galeria, realiza montagens com materiais, seres, imagens e conceitos. Miralles dispõe a terra em um quadrado no chão da galeria, onde é possível acompanhar sua materialidade e um estranhamento quanto à presença daquele material

no ambiente, assim como nos vasos com plantas vivas dispostos em fileiras, da planta em um vaso dentro de uma cabine transparente, ou ainda nos ovos em uma panela e galinhas em gaiolas. As associações e aproximações dos materiais e seres apresentados pela artista, permitem refletir sobre os desdobramentos do elemento natural. No entanto, a disposição dos elementos naturais, denunciavam um aspecto artificial, da condição de “natureza” manipulada. Na exposição imersiva e participativa, as molduras quadrangulares que enunciam janelas, portas e contentores, não deixam escapar a racionalização do aspecto natural da terra, dos seres, reorganizados no espaço da galeria, abertos à relação com o público.

Conclusão

Nos trabalhos e exposições apresentados, a palavra, material e conceito **terra**, caracteriza-se pela heterogeneidade e pelos assuntos locais, seja no âmbito da linguagem, seja na dimensão social em que foram inscritos. Ainda assim, dado o recorte geopolítico e temporal, reconhece-se que os embates e questões impostos pela política, pela circulação de arte e os modos de significação das questões prementes, reposicionam a noção de terra para dimensões específicas, para além da conotação de terra como matéria-prima, ou mesmo de sua manipulação na paisagem no sentido de uma operação formal e compositiva.

Embora a leitura proposta não implique em descrever a terra como uma técnica ou um modo de fazer, muito menos em uma revisão histórica pelo prisma da palavra-conceito, considera-se que os assuntos do âmbito social cruzam fronteiras, sem contudo, deixarem de comunicar questões próprias da arte. Neste sentido, a relação entre a terra e o espaço público e privado, fez-se presente na apropriação do terreno baldio de Ginzburg em Buenos Aires, nas ações de intervenção da mostra “Do Corpo à Terra” no Parque Municipal de Belo Horizonte, ou no ato de delimitar um terreno e selar as provas, no trabalho de Meireles. O espaço público de discussão da terra, assente no corpo, na evocação do corpo feminino pela perspectiva de Menéres, tem um aspecto diferente, mais diluído e múltiplo no corpo que ativa e recompõe na proposta de contra-bólido de Oiticica. Já, a noção de terra como elemento natural é reposicionada na composição e ambientação do ser nos trabalhos de Carneiro, e questionados enquanto natureza manipulada, na exposição de Miralles.

As implicações da presença da terra, nas poéticas dos artistas mencionados, relacionaram e envolveram o público, as ações, muitas vezes processuais, tiveram como interesse acionar o sentido de presença, do ambiente e, por vezes, a consciência do corpo.

Estes trabalhos apresentam possibilidades de leitura da terra que não estão circunscritas apenas pelo aspecto formal e técnico, pois partilham preocupações mais próximas às noções cotidianas, dos embates com o modo de apresentação e fruição da arte, na relação com o aspecto do que é ou não é permitido realizar no espaço público, e ainda, demonstram o interesse de comunicação dos artistas e curadores de participar e promover discussões de modo abrangente, para além do objeto delimitado em um circuito de mercado de arte ou institucional. As palavras, conceitos, materialidades e referências à terra, deste modo, são compreendidas a partir de um chão comum, habitado, partilhado, reposicionado e vivenciado nas propostas artísticas.

[1] As mostras «Do Corpo à Terra» e «Objeto e Participação», foram realizadas a partir de um convite de Mari Stella Tristão, então diretora do recém inaugurado espaço cultural, e do Salão de Arte de Ouro Preto, que naquele ano, estaria voltado à categoria da escultura.

[2] Em 1968, com o Ato Institucional nº 5, «AI 5», a perseguição política tornou-se mais opressiva. Em resposta à censura e ao regime ditatorial, a comunidade artística organizou protestos, sendo representativo o boicote à X Bienal de São Paulo (1969), liderada pelo crítico Pierre Restany.

[3] O trabalho de A. Barrio «Situação T/T1», consistiu no despejo de trouxas de tecidos com carne e osso ensanguentadas, que lembravam corpos abandonados, no Ribeirão da Arruda, em Belo Horizonte. Ao encontrar o trabalho, a população local especulou sobre a aparição das trouxas, com repercussão em artigos em jornais e com policiais envolvidos na descoberta dos objetos. O impacto deste trabalho foi grande, pois ultrapassou as fronteiras da questão objetual formal da arte, o encontro daqueles objetos no rio, tocou em uma ferida latente para

a sociedade, de pessoas desaparecidas durante o regime de ditadura militar.

[4] Lotus propôs plantar milho com o interesse de resgatar a memória das culturas pré-colombianas, no entanto, segundo a artista, o milho não cresceu. (RIBEIRO, 1997, p. 230)

[5] Gusmão procurava uma relação entre as noções de arte conceitual e processual na arte ecológica. No ano anterior, em 1969, Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, participaram do I Salão de Arte Contemporânea com o trabalho «Territórios» e utilizaram a área externa do Museu de Arte da Pampulha para intervenções com pedras e fios que conectavam a paisagem interna do museu com o jardim, onde foram instaladas placas de acrílico coloridas e distribuídas máscaras do mesmo material para o público.

[6] Neste trabalho, da série «Arte Física», a terra é apresentada como um dado de vivência, de ocupação e posse, de uma área da região do Lago Paranoá, de Brasília, capital do Brasil. A cidade planejada, recém inaugurada, era facilmente vigiada, portanto, qualquer ação no território era facilmente controlada. Vale ressaltar que Meireles, em entrevista, menciona a questão territorial indígena e a luta de demarcação de terras, como uma questão presente em sua vida a partir do trabalho de seu pai, esta vivência influenciará o artista em diversos trabalhos. Entrevista disponível em : <http://revistaprincipios.com.br/artigos/64/cat/1269/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles.html>

[7] Oiticica já havia realizado trabalhos que denominou de bólides, uma categoria de trabalho que buscava contrariar a noção estática do objeto. Nos bólides «Vidro 4 terra» (1964), ou «B34 Bólido bacia cavar», por exemplo, um contentor ou caixa com terra era ativado pelo público com o toque. No entanto, em escritos do artista, a noção de contra-bólido é proposta com o interesse de enfatizar que não há uma barreira de contenção ou objeto implicado, o resultado final, segundo o artista, é terra sobre terra. Nas palavras de Oiticica, nos idos anos 1963, “o bólido era uma nova ordem de obra, e não um simples objeto ou escultura” Escrito sobre objeto. Hélio Oiticica. Arquivo: H.O. Tombo: 0152.79. Site Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica.

[8] Diferente da noção de arte conceitual, discutida inicialmente por Sol Lewitt, em 1967, os escritos de Hélio Oiticica, do mesmo ano, acerca da “Nova Objetividade Brasileira”, retomam as noções de participação e ativação social do público.

[9] Lucy R. Lippard e John Chandler refletem a partir das noções de formalismo na arte, do vazio da galeria do próprio objeto e do intelectualismo frente às manifestações conceituais e informacionais. O texto tem como referência crítica a produção de arte norte-americana e a tradição europeia das vanguardas.

[10] Jorge Glusberg do CAYC e Walter Zanini intensificaram o trânsito de trabalhos artísticos na década de 1970 entre Argentina/América Latina e Brasil, a partir do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O CAYC participou também, em 1977, da 14ª Bienal de São Paulo.

[11] Como exemplo do impacto social e político na arte, a mostra com intervenções urbanas de 1972: «CAYC *al aire libre. Arte e ideología*» foi censurada, desmontada e confiscada pelo regime ditatorial argentino.

[12] Compunham a programação as exposições também organizadas por Ernesto de Souza, na Galeria Nacional: «A Vanguarda e os Meios de Comunicação- Cartaz» com posters de exposições internacionais do mesmo período, e a mostra fotográfica documental «Pioneiros do Modernismo em Portugal».

[13] O trabalho em terra, acrílico e relva, apresentado na Galeria Nacional de Arte Moderna, por ocasião da exposição «Alternativa Zero», mediu cerca de 80x270x160cm. Já na exposição da 14ª Bienal de São Paulo, o trabalho foi realizado na área externa, com medidas aproximadas de 10x15x2,8 m.

[14] No Jornal Expresso, em 25 de Março de 1977, Jorge Listopad escreve: “Clara Menéres com a sua tumba-mulher. Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza, não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda-natureza-a-arte-idem)...”. (citado em : <https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>).

[15] Os trabalhos de Carneiro caracterizam-se pela condição de serem materiais efêmeros. Nas propostas imersivas realizadas em galerias, como «Canavial: Memória Metamorfose de um corpo ausente» (1968), «Uma floresta para os teus sonhos» (1970), e «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» (1973-1976), os elementos compositivos, depois de finalizada a exposição, voltavam ao ciclo natural. Deste modo, não há um objeto, e a proposta para ser apresentada novamente, depende da apropriação dos elementos naturais e da recomposição do trabalho, com exceção dos troncos de madeira, que foram cortados inicialmente, com o objetivo de servirem como postes de eletricidade e foram retomados pelo artista na instalação imersiva. Já, a obra “Três metáforas de árvores para uma árvore verdadeira” (2018), realizada para o espaço público na cidade do Porto, conta com a presença de uma árvore de oliveira, relva e três blocos de granito esculpidos, com formas simplificadas de árvores e as palavras arte e vida.

[16] Em uma dimensão de significados mais abrangente para a noção de terra que se estende ao ser, ao espaço e ao tempo, Carneiro afirma: “Se minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade. (CARNEIRO, 2007, p.32)

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Priscila, (FEV/MAR/ABR, 2002). Malhas da liberdade - Entrevista com Cildo Meireles. *Revista Princípios*, Ed. 64. Disponível a partir de: <<http://revistaprincipios.com.br/artigos/64/cat/1269/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles.html>>
- CANCLINI, Néstor García. (1973). *Vanguardias artísticas y cultura popular*. In Transformaciones. Buenos Aires: CEAL.
- CARNEIRO, Alberto. (2007). *Das notas para um diário e outros textos: antologia*. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). (2009). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume.
- HERRERA, María José (2013). *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires : Fundación OSDE (p. 32). [catálogo de exposição]
- ERNESTO DE SOUZA in ALTERNATIVA Zero – tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea. (1977). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. [catálogo de exposição]
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. (1967) *A desmaterialização da arte*. Arte & ensaios, Revista do PPGAV/ EBA/UFRJ n.25. maio/2013. [trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade]. Texto original de 1967 publicado na *Art International*, n.12, fev. de 1968: 31-36.
- LISTOPAD, Jorge. (25 Mar. 1977). Alternativa sem alternativa. *Expresso*. Lisboa. Disponível a partir de: <<https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>>
- LONGONI, Ana. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en La Argentina de los sesenta-setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- MORAIS, Frederico. (18 abr.1970). Manifesto Do Corpo à Terra. Belo Horizonte. [Manifesto datilo-escrito]. <Disponível a partir de ><https://icaa.mfah.org> , nº 1110794.
- NOGUEIRA, Isabel. (2013) *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- OITICICA, Hélio. (01 Jan 1980). *Devolver Terra à Terra*. P.H.O. Programa Hélio Oitica. [Manuscritos e textos datilografados]. Disponível a partir de: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=534&tipo=2>>
- OLIVEIRA, Márcia. (2014) *As artistas e o espaço público no Portugal político circa 1970*. Diacrítica, Braga , v. 28, n. 2, p. 83-103. Disponível a partir de: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000200008&lng=pt&nrm=iso>
- RITEIRA, Susana. (2018). *Escultura y Territorio: Contradicciones, dialécticas, complicidades e interacciones*. Algunos apuntes en Portugal. Tese de Doutorado. Universidad de Barcelona.
- RIBEIRO, Marília Andrés. (1997). *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- RIGAU, Marta Pol. (2012). *Anàlisi de l'Obra Plàsticovisual i Poèticotextual de Fina Miralles: L'Arbre Com a Réflex de la Seva Cosmologia*. Tese de Doutorado. Universidade Autònoma de Barcelona.
- ZANINI, Walter. (2018). *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,

Biografia resumida:

Isabelle Catucci é artista, investigadora do CIEBA, Centro de Investigação em Belas Artes, doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná, formada em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Professora da Universidade Federal do Paraná, do Departamento de Artes, nas áreas de poéticas e linguagens tridimensionais e cerâmica.